



УДК 7.071.1-058.53:7.072.3

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.04.994>

«ВТЕЧА З КОМСОМОЛУ» ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ МАНІФЕСТ СУЧАСНОЇ АРТКРИТИКИ

Надія БАБІЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

докторка мистецтвознавства, професорка, Карпатський
національний університет імені Василя Стефаника,
вул. Шевченка, 57, 76000, м. Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: nadiia.babii@cnu.edu.ua

Богдан ГУБАЛЬ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3072-2982>

професор, Карпатський національний
університет імені Василя Стефаника,
вул. Шевченка, 57, 76000, м. Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: bohdan.hubal@cnu.edu.ua

Актуальність теми. Злам 1980—1990-х років в українському мистецькому дискурсі традиційно визначають періодом абсолютного визволення художнього процесу. Проте заперечення тоталітарної догматики часто здійснювалось через поспішне, механічне відкидання минулого, що призвело до оновлення конформізму. Дослідження цього переходу є принципово важливим для розуміння причин швидкої капітуляції короткого вибуху свободи перед ринковою кон'юнктурою.

Мета статті — розкрити сутність соціокультурного парадоксу «втечі з комсомолу» в українському мистецтві та арткритиці транзитної доби, простеживши логіку інтеграції естетики нонконформізму в нові форми ринкового конформізму.

Методологічний інструментарій спирається на концепт «втеча з комсомолу» Романа Яціва. Крізь призму цієї дослідницької оптики у пропонованій розвідці застосовано метод компаративного та критичного аналізу для деконструкції феномену «втечі» в його еволюції.

Емпіричну базу дослідження становлять свідчення учасників неформальних художніх об'єднань другої половини ХХ ст., а також кейси сучасної рецепції цього спадку в координатах артринку та художньої критики початку ХХІ століття.

Ключові слова: Роман Яців, «втеча з комсомолу», мистецтво ХХ — початку ХХІ століття, теорія мистецтва, арткритика, новий конформізм.

Nadiia BABII

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

DSc in Art Studies, Professor,

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,

57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, Ukraine,

e-mail: nadiia.babii@cnu.edu.ua

Bohdan HUBAL

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3072-2982>

Professor,

Vasyl Stefanyk Carpathian National University,

57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, Ukraine,

e-mail: bohdan.hubal@cnu.edu.ua

«ESCAPING THE KOMSOMOL» AS A METHODOLOGICAL MANIFESTO OF CONTEMPORARY ART CRITICISM

Relevance of the topic: The turn of the 1990s in Ukrainian art discourse is traditionally defined as a period of absolute liberation of the artistic process. However, the rejection of totalitarian dogmatics was often carried out through a hasty, mechanical dismissal of the past, which led to a renewal of conformism. Researching this transition is fundamentally important for understanding why the brief explosion of freedom quickly surrendered to market conjuncture.

The aim of the article is to reveal the essence of the socio-cultural paradox of «escaping the Komsomol» in Ukrainian art and art criticism of the transition era, tracing the logic of integrating non-conformist aesthetics into new forms of market conformism.

Methodology. The methodological toolkit is based on Roman Yatsiv's concept of «escaping the Komsomol». Through the prism of this research lens, this study applies the method of comparative and critical analysis to deconstruct the «escape» phenomenon in its evolution. The empirical base of the research consists of testimonies from members of informal art associations of the second half of the 20th century, as well as cases of the contemporary reception of this heritage within the coordinates of the art market and art criticism at the beginning of the 21st century.

Results. It is proven that the concept of «escaping the Komsomol» is a cross-cutting historical and theoretical matrix that explains the genesis of contemporary Ukrainian art and reveals the internal causes of the current crisis in art criticism and the art market. It is substantiated that in the absence of a formed institutional and ideological alternative, the primary «aesthetic resistance» of the late 1980s quickly capitulated to the pressure of a chaotic market and strategies of opportunistic creative labor. Mechanical de-Sovietization of art and critical thought, deprived of knowledge about the continuity of cultural memory, gave rise to the phenomenon of «pseudo-palimpsests». In this phenomenon, a superficial renewal of visual forms still masks the latent preservation of old mental markers («Komsomol»), turning the Ukrainian artist and critic into hostages of a permanent state of escape.

Keywords: Roman Yatsiv, «escaping the Komsomol», art of the 20th — early 21st centuries, art theory, art criticism, new conformism.

Вступ. *Актуальність теми.* Руйнування радянської ідеології у другій половині ХХ століття стало вирішальним поштовхом до початку глобалізації вітчизняної культури. Відтоді докорінно кардинально похитнулось розуміння митців, громади та державних інституцій щодо творчого переосмислення реальності. У цій транзитній ситуації мистецтво й арткритика опинились у невизначеності нового «щось», що було виявом «загрубілої еклектики нового часу» [1, с. 123].

У цьому проблемному полі ключовою точкою відліку постає феномен, який мистецтвознавець Роман Яців концептуалізував як «втеча з комсомолу» — свідомий, екзистенційний та, частково, естетичний перехід українських творців із леґіт радянського офіціозу, соцреалістичного канону та ідеологічного конформізму, очолюваний, як зазначає автор, втілками із загостреним відчуттям «своєї авангардної ролі». Процес «утечі» триває вже понад 30 років, однак зміна ідеологій та поколінь досі не вирішують проблеми «псевдоцінностей», захованих Р. Яцівим під метафорою «комсомолу». *Актуальність* пропонуваного дослідження зумовлена потребою експлікації цих прихованих ідеологічних та естетичних компромісів, які й сьогодні гальмують остаточне визволення вітчизняного мистецького дискурсу.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям цієї розвідки є есеї Р. Яців «Втеча з комсомолу» як метод і стиль сучасної мистецької критики в Україні» [1] та «Синхроністичні парадокси розвитку української літератури і мистецтва кінця ХХ століття» [2], у яких автор оцінює ситуацію в мистецькій критиці 1990-х як щось «нездатне реагувати на художній процес і бути дієвим чинником цього процесу» [1, с. 123]. Важливий внесок у фіксацію цього кризового стану здійснили й інші науковці. Віктор Сидоренко визначає цей період через «підхід до виставок, які скоріше нагадували ярмарок» [3, с. 98], Орест Голубець у монографії «Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» акцентується на понятті «нової кон'юнктури» [4, с. 126], Юрій Бойко у публікації «На роздоріжжі, або деякі думки про сучасне мистецтво в Україні» [5] описує затяжну кризу в мистецтві, яка була відображенням загальної кризи в суспільстві: соціальної, економічної, політичної і моральної. Подібні думки вислов-

лені Алісою Ложкіною [6], Глібом Вишеславським [7], Лесею Смирною [8], Богданом Шумиловичем [9]. Марина Протас у своїх працях гостро розглядає сучасну рецепцію концепту «втечі», пов'язану із неспроможністю арткритики протистояти комерційним структурам [10; 11]. Одночасно визначена тема є предметом дослідження східноєвропейських науковців та світових інституцій [12—16].

Обґрунтування теоретичних положень та емпіричних висновків статті спирається на тривалий власний доробок. Головною джерельною та аналітичною базою розвідки були результати, викладені в монографії «Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця ХХ — початку ХХІ століть: культурні доміанти, форми репрезентації, перспективи» [17].

Основна частина. Аналіз процесів пізніх 1980-х та 1990-х років, пов'язаний з перетворенням в українському артдискурсі, потребує чіткої деконструкції уявлень про лінійний характер амбітності самого «визволення», позаяк і сам спадок мистецтва, і форми його репрезентації та рецепції в українській спільноті резонують сьогодні знову у зв'язку з обговоренням місця фахової критики в альянсі з сучасними реаліями політики й бізнесу, а також ідеалізації Заходу. У 1993 році Славой Жижек сформулював своє нині добре відоме й не менш актуальне твердження про те, що «Східна Європа функціонує для Заходу як його Еґо-ідеал (*Ich-Ideal*) <...> Справжнім об'єктом захоплення для Заходу є <...> найвигідніший погляд, за допомогою якого Східна Європа дивиться у відповідь на Захід, зачарована його демократією» [12, р. 200].

Як зазначають більшість дослідників східноєвропейського артпроцесу [13, р. 20—25], в т. ч. Ева Форґач (Éva Forgács), одразу після краху радянського соціалізму «агенти відповідних мистецьких сцен <...> зіткнулись з майже нездійсненим подвійним завданням: з одного боку, побудувати національний наратив із розрізнених фрагментів і суперечливих сюжетних ліній, а з іншого — йти в ногу з поточними тенденціями та концепціями глобальної сцени, що розгортається» [14]. У дискурсі «перерваних історій» (*Interrupted Histories*), сформульований словенською дослідницею Зденкою Бадовінац, цей постсоціалістичний культурний простір постає полем хронічних системних розривів та амнезії. Очікування

швидкої «нормалізації» спровокувало глибоку кризу художньої критики на всьому просторі. Говорячи про польський контекст, Дорота Ярецька на міжнародному конгресі «Культура в епоху трансформації» (1998) зазначила, що існує напруга між «порожнечою плюралізму» та «польською порожнечою», яку можна поширити на націоналістичну порожнечу після комунізму в ширшому сенсі й закликала критиків бути обережними, перш ніж орієнтуватись на Захід, хоча й фальшування нового національного чи націоналістичного дискурсу також не є правильним шляхом [15, р. 304].

Падіння Берлінської стіни актуалізувало проблематику втрати Заходом статусу єдиного соціокультурного центру. Як наслідок, вже у 1990-х роках ключове сутнісне питання змістилося в бік пошуку та розрізнення специфічних національних шкіл у межах децентралізованого, але водночас глобального мистецького дискурсу, що активно маніфестувався через масштабні виставкові проекти [4, с. 127]. Клара Кемп-Велч також зазначає, що хоча початок 1990-х ознаменував повернення Сходу на міжнародну арену, офіційне свідчення переходу підтверджувалось виставками «до і після» [13, р. 20]. Проект «Тіло та Схід» (1998, Moderna Galerija в Любляні, Словенія, куратор Зденка Бадовінац) продемонстрував огляд перформансу і боді-арту часів соціалізму в таких культурних центрах, як Прага, Белград, Любляна, Варшава та Загреб, а вже 2000 року оприлюднена колекція «Arteast 2000+» східноєвропейського мистецтва в діалозі із Заходом [16]. Багато з представлених на виставці було передано до колекції художниками, які у такий спосіб прагнули зберегти локальне мистецтво в середовищі його виробництва, а не експортувати до світових приватних колекцій.

Натомість, як зазначає Роман Яців, оздоровлення України мало глибоко половинчастий та еkleктичний характер «втечі з комсомолу». Ця метафора викриває новий конформізм — від радянської ідеологічної догматики до механічного споживання націоналістичних чи релігійних сюжетів, позбавлених глибинного світоглядного катарсису [1]. Транзитний стан виявив ілюзорність так званого «драматичного сценарію звільнення». Про це ж саме зазначає Орест Голубець: «У нас ситуація навколо проблем, пов'язаних з наслідками тоталітаризму видалася доволі дивною. Тут немовби зіткнулися дві протилежні

тенденції <що> практично зійшлися в одному: розмова навколо пережитків тоталітаризму не на часі» [4, с. 128].

Інформація про новітні напрямки мистецтва артикулювалась з 1980-х у центральних мистецьких часописах СРСР — найперше «ДИ». На його сторінках розпочалось обговорення проблем простору та місця, громадянського мистецтва, заторкались питання самоцінності монументального мистецтва, стріт-арту, перформансу, розуміння масової та популярної культури. Однак, виставковий процес тривалий час залишався контрольованим [17, с. 175].

Поява перших вернісажів на теренах УРСР (Андріївський узвіз у Києві — 1987, Івано-Франківський вернісаж — червень 1986, Львівський на «бернардинах» — у вересні 1988-го), успіхи молодіжних симпозіумів у Седневі та Жденієво (1987—1988) швидко легалізували альтернативне мистецтво. З'явилися нові гібридні моделі мистецьких спільнот, «які відходили від певної соціальної моделі, в яку вони не вірили, але увійти в іншу, як правило, не могли» [18]. Особливістю дискурсу «нового» покоління було прагнення власної значимості, творення внутрішньої кар'єрної ієрархії, героїзації та міфологізації власної творчості та дій, «намагання створити “шедевр”, бути “генієм”, якнайкраще презентувати свої твори, бути першим серед колег та очолити гурт послідовників» [7, с. 74]. Гучне заперечення старих естетичних цінностей породило проблему, коли цінність мистецтва визначав сам автор, причому оцінювались не самі твори, а позиціонування, епатаж перед публікою.

Митці, що тісно були пов'язані з московськими концептуалістами, ігнорували компромісні виставки, надаючи перевагу свідомій еміграції. Після московської виставки на Кузнецькому мосту 1986 з'явився новий термін «художники київського вокзалу» [8]. Успіх першого московського «Sotheby's» (1988) спричинив великий розголос, що дало можливість багатьом митцям, в т. ч., львів'янам Копистянським вирватися з «Совка» [8]. Еміграцію до Нью-Йорка за найближчих обставин обрали чернівецькі митці Шимон Окштейн та Ілля Реєнтович, що разом із Броніславом Тутельманом були лідерами альтернативного мистецтва Чернівців.

Аліса Ложкіна зазначає: «У неофіційному мистецтві часів СРСР істотну роль відігравало сектантсько-

герметичне співтовариство. Було й певне підігрування західній кон'юктурі з її запитом на дисидентство і нонконформізм. На початку 1990-х років, після сплеску доволі аутичного і радше протестного щодо пізнього соцреалізму живописного трансавангарду, починається пошук альтернативної точки опори, авторитетного погляду, в якого вистачило б символічної влади, аби вписати художника в історію. Такою домінантною оптикою стає умовний (міфологізований) західний галерейно-інституційний мейнстрім. Не без участі новостворених за західним зразком арт-центрів, фондів і галерей художники шукають можливість надолужити згаяне за роки радянської цензури і працювати в річищі сучасних світових тенденцій. Кожна група чи, як заведено було говорити в 1990-х, «тусівка» розуміє це по-своєму» [6, с. 338].

1987 року у Львові в костелі Кларисок (виставкова галерея СХ, площа Радянська) відбулись безцензурні виставки під егідою молодіжної секції СХ «Осінні зустрічі», «Весняний салон». Серед авторів — молоді художники: Кох, Кауфман, Яремак, Жук, Романишин, Сагайдаковський та ін. Наступними, визначними для розуміння контексту «втечі», були виставки у Музеї фотографії (костелі Марії Сніжної) «Запрошення до дискусії», «Театр речей, або екологія предметів» (квітень, 1988) у готелі Дністер, «Дефлорація» (1990) — за кураторства Ю. Соколова. Остання, експонована у щойно розформованому музеї Леніна демонструвала цілісний енвайронментальний простір, обіграний образно та емоційно. Назва метафорично підкреслювала залучення терміну «на позбавлення цноти» в якості назви акції з руйнуванням уставлених пострадянських традицій репрезентації творів мистецтва. Ажіотаж відвідування сформований не так окремою експозицією, як комплексом послідовних подій: акцією Соколова на тенісних кортах стадіону «Спартак», «+90», відкриттям «Дефлорації», початком Міжнародної виставки графіки «Інтердрук'90» [17, с. 176—177].

Ейфорія першого міжнародного бієнале сучасного мистецтва «Імпреза-89» була викликана представництвом іноземних учасників та залученням художників-іноземців до журі (Андрій Ментух, Антоні Міро, Фріц Розеве). Із надісланих понад 3000 робіт: живопис, графіка, скульптура, асамбляж (400 митців з 19 країн світу) відібрані 700 творів 260 авторів з 17 країн світу та 8 радянських рес-

публік: Білорусії, Вірменії, Грузії, Латвії, Литви, Молдови, росії, України. Уперше на теренах СРСР був представлений зріз світового сучасного мистецтва із включенням до нього українського. Уперше, в одному місті можна було відслідкувати різні школи, контексти, неформальні групи. Основний формат робіт зосереджувався навколо нефігуративу та різноманітних варіацій модерністичних композицій й трансавангарду.

Друга «Імпреза» (1991) перетнула межі стаціонарної експозиції та поєднала різні форми культурної активності, властиві фестивалям. Поза основною програмою відбулось декілька альтернативних проєктів, найперше «Імпреза. Провінційний додаток», що започаткували постмодерний напрям у мистецтві Івано-Франківська [17, с. 204].

Іншою проблемою «втечі» була інформаційна ізоляція, що зумовило специфіку формування понятійно-естетичного інструментарію й термінологічної бази, сформованих на руїнах радянської аналітичної школи. З одного боку, метод такої критики базувався на агресивному вибудовуванні аргументації суто на антитезі до старої системи, з іншого — демонстрував схильність до радикалізму та штучної «американізації» в сприйнятті мистецтва через бездумне накопичення іншомовних західних термінів для суто психологічного ефекту домінування [1, с. 125].

Один із варіантів популярного на пострадянському просторі найменування альтернативних соцреалізму перформативних мистецьких напрямів — «актуальне мистецтво», на початках маркував процеси, де головною цінністю ставала відповідність до глобальної кон'юктури. За визначенням А. Ложкіної — завуальованої диктатури оптики Заходу з пафосом підтримки всіх форм дисидентства в посткомуністичних країнах, що залишились у спадок від холодної війни: «В художніх практиках домінує шок як метод і прагнення робити правильне інституційне мистецтво «як за кордоном» [6, с. 339—340].

У своїх інтерв'ю сучасники зазначають, що у 1990-х змісти мистецьких практик прочитувались швидше як гра, каламбур, шок аніж спрямована дія. У середовищі «тусівок» чи у виступах лідерів на публіці з'явилось багато нових слів, значення яких було малозрозумілим та трактувалось індивідуально [19]. Демонстрування нових мистецьких форм відбувалось у замкнених спільнотах, що швидко породило

втому та відкинуло учасників процесу назад у стан інституційного вакууму, знову прирікаючи їх на маргіналізацію та чергове коло історичної амнезії.

Унікальний спалах абсолютної свободи та безцензурного художнього активізму виявився тривким лише у критично короткий проміжок часу — з 1987 по 1989 рік. Уже в перші роки Незалежності первинний «естетичний спротив» командно-бюрократичній системі зіткнувся з викликами нової соціокультурної реальності. Хаос ринку, що швидко капіталізувався та нова політична кон'юнктура призвели до капітуляції радикального персоналізму. Першим руйнівним чинником для щирого індивідуалізму «неформалів» стала поява стихійного, нерегульованого арт-ринку. Можливість швидкого та успішного продажу художніх робіт за кордон (до Польщі, Москви, Чехії, Угорщини, Америки та Канади) спровокувала масштабний комерційний бум. Цей процес миттєво вивів на передній план так зване «творче заробітчанство» та прагматичні «тусівкові рухи». Через високий попит на дешеве малярство до оформительських робіт почали масово долучатися непрофесіонали — колишні військові, інженери, історики й фізики, що розмивало критерії фаховості та естетичної доцільності пошуку.

Одну з ключових ролей у процесі «втечі» відіграли нові інституції: саморганізовані та приватні галереї, ЦСМи, фонди та їх куратори, що на той час розумілись як митець-акціоніст, арткритик, менеджер, координатор проєктів одночасно [7, с. 108; 17, с. 199; 21]. Подальша комерціалізація мистецтва та симбіоз розрізнених культурних просторів з комерційними структурами посилили визначну роль куратора. Основна матеріалізація та монетизація творів у 1990-х була пов'язана з фінансуванням міжнародними фондами, в т. ч. Фондом «Відродження» Джорджа Сороса. Обіцяна «актуальність», як ознака некомерційності нових форм мистецтва виявилась «свідомим творенням неправдивого міфу, бажанням штучно поставити ці жанри на інший, вищий шабель творення» [5].

Вже під час третього сезону Міжнародного бієнале «Імпреза» (1993) куратори кардинально змінили вектор художньої рецепції, надаючи явну перевагу фестивалістичним представленням, постмодерністичним маніфестам, цитатності, виразній іронічності та колажному підходу. На цьому етапі дехто з батьків-

засновників та членів міжнародного журі почав фіксувати перші ознаки тупикової ситуації, яка зрештою і призвела до концептуальної кризи та поступової руйнації самої ідеї бієнале.

Чи не вперше широке обговорення проблем сучасного мистецтва також відбулось серед «Імпрезівських» починань. Учасниками конференції «Імпреза-Міжсезоння» (Івано-Франківськ, 1995) стали відомі мистецтвознавці: Ольга Петрова, Гліб Вишеславський, Євстахія Шимчук, Олена Годенко-Наконечна; фалеристи Олексій Титаренко та Юрій Бойко, художники Олександр Ройтбурд, Володимир Цюпко, Андрій Ментух. Окрема доповідь виголошена Володимиром Єшкілевим. До збірника виступів ввійшли також дописи, репліки з обговорення Клавдії Дзундзи, Петра Бевзи, Жозепа Су, Юрія Андруховича, Тараса Прохаська. Серед найгостріших — жорстка критика відсутності концептуальної програми: «Хотілося б бачи ти її (Імпрезу), не лише стихійною виставкою-констатацією, а моделлю-гіпотезою...» (О. Титаренко), «Досвід «Імпрези» вже такий, що годі його накопичувати, а час шукати йому дійсно альтернативу» (О. Ройтбурд); одночасно несприйняття постмодерних новацій «Імпрези», шкоду підтримки ЦСМу (А. Ментух), різка полеміка всередині «усталених шкіл» — протиріччя між одеським андеграундом (В. Цюпко) та постмодерними пошуками (О. Ройтбурд). Загалом полеміка конференції торкалась також питання розрізненості угруповань художників всередині окремих міст, снобізму столичного мистецтва, неможливості створення програми та визначення напрямку мистецтва сучасності в Україні загалом; визначення нової ролі галерей, що представляють окремих митців; заперечення інституту мистецтвознавства, як істориків мистецтва, запровадження авторитету критиків та культурологів. Відверто прозвучало про комерційну сторону «Імпрези», нагальну потребу створення інформаційної мережі, рекламної газети, продажу частини колекції з метою реклами бієнале у світі та продовження його фінансування; ініціативу законодавчої бази для просування арт-ринку (О. Буценко) [17, с. 232—234].

Як наслідок — вихід зі старої ідеологічної матриці, не встигнувши пройти методологічне очищення, замкнувся в колі нового конформізму. «Втеча» перетворилась на імітаційний рух, що триває й досі. В

умовах сьогодення «антимистецтво вперто називають мистецтвом з метою вельми традиційного акту продажу» [10, с. 445]. М. Протас у своєму аналізі художньої ентропії констатує «передчасну смерть арткритицизму». Голос незалежного критика, який колись допомагав митцям здійснювати їхню естетичну «втечу», сьогодні розчиняється в інструментальних, компліментарних текстах, що обслуговують інтереси приватних фондів та олігархічних колекціонерів. Замість повернення мистецтва до реальної життєвої практики, сучасний «неоавангард» капіталізувався. Навіть такі експериментальні форми, як public art, у вітчизняному просторі нерідко перетворюються на так званий «плогарт» (plor art) — миттєві «мильні бульки», що скочуються до рівня банального кітч чи нейтрального інтер'єрного дизайну, втрачаючи свою громадянську та інтелектуальну значущість [11].

Висновки. Таким чином, феномен «втечі з комсомолу» зафіксував діагноз методологічної «нової неповноти» української транзитної культури. Звільнившись від тоталітарного нагляду, але так і не сформувавши тривких внутрішніх світоглядних принципів, арткритика та художня практика лише змінили одну ідеологію на догоду іншій. Тож концепт «втечі з комсомолу», сформульований Романом Яцівим, є наскрізною історико-теоретичною матрицею, яка пояснює генезу сучасного українського мистецтва та виявляє внутрішні причини сучасної кризи арткритики й художнього ринку. Обґрунтовано, що за відсутності сформованої інституційної та світоглядної альтернативи первинний «естетичний спротив» кінця 1980-х років швидко капітулював перед тиском хаотичного ринку та стратегіями «творчого заробітчанства». Механічна дерадянізація мистецтва та критичної думки, позбавлена знань про тяглість культурної пам'яті, породила феномен «псевдо-палімпсестів», в якому поверхове оновлення візуальних форм досі маскує латентне збереження старих ментальних маркерів («комсомолу»), перетворюючи українського митця та критика на заручників перманентного перебування у стані втечі.

1. Яців Р. «Втеча з комсомолу» як метод і стиль сучасної мистецької критики в Україні. *Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії*: зб. ст. Львів, 2006. С. 123—126.

2. Яців Р. Синхроністичні парадокси розвитку української літератури і мистецтва кінця XX століття. *Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії*: зб. ст. Львів, 2006. С. 127—134.
3. Сидоренко В. *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть*. Київ: ВХ [студіо], 2008. 412 с.
4. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття*. Львів: Академічний експрес, 2001. 176 с.
5. Бойко Ю. На роздоріжжі, або деякі думки про сучасне мистецтво в Україні. *Сучасність*. 1996. Ч. 9. С. 150—158.
6. Ложкіна А. *Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття*. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
7. Вишеславський Г. *Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
8. Смирна Л. Легітимізація нонконформізму: процес пішов. *Art Ukraine*. 04.03.2016. URL: <https://artukraine.com.ua/a/legitimizaciya-nonkonformizmu--proces-pishov/> (дата звернення: 12.06.2026).
9. Шумилович Б. 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. *Zbruch*. 2018. URL: <https://zbruch.eu/node/80025> (дата звернення: 12.06.2026).
10. Протас М. Криза Contemporary Art. *Грааль науки*. 2021. № 8. С. 443—455. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.09.2021.84>
11. Протас М. Про кризу критики та public art. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 195—208. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248451>
12. Žižek S. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993. 305 p.
13. *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. Eds. A. Facos et al. MoMA, 2018. 412 p.
14. Forgács É. Between Local and Global: Double Bind and Double Challenge. *East European Art Seen from a Global Perspective: Conference Paper (Lublin, October 2014)*. Galeria Labirynt, 2014.
15. Jarecka D. Some Remarks on the Art Criticism. *Culture in the Time of Transformation: International Congress*. Eds. J. Brende, S. Jakóbczyk. Poznań: WiS Publishers, 1998.
16. +MSUM. *The international arteast 2000+ collection celebrates 20 years!* URL: <https://www.mg-lj.si/en/visit/2853/arteast2000plus/> (дата звернення: 12.06.2026).
17. Бабій Н. *Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX — початку XXI століття: cultural доміанти, форми репрезентації, перспективи*: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 512 с.

18. Львів кінця 1980-х. *Mitec*. 2016. URL: <https://mitec.ua/lviv-kincja-1980-h-peredistorij/> (дата звернення: 12.06.2026).
19. Кардаш Н. Сьоме вікно. Перший відтинок. *Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові. Тексти, візії, персони*. Київ: ArtHuss, 2018. С. 23—24.

REFERENCES

- Yatsiv, R. (2006). «Escaping the Komsomol» as a method and style of contemporary art criticism in Ukraine. *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: idei, yavyshcha, personalii: zbirnyk statei* (Рр. 123—126) [in Ukrainian].
- Yatsiv, R. (2006). Synchronistic paradoxes of the development of Ukrainian literature and art at the end of the 20th century. *Ukrainske mystetstvo XX stolittia: idei, yavyshcha, personalii: zbirnyk statei* (Рр. 127—134) [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2008). *Visual art from avant-garde shifts to the newest directions: Development of visual art of Ukraine in the 20th—21st centuries*. Kyiv: VKh [studio] [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2001). *Between freedom and totalitarianism. The art environment of Lviv in the second half of the 20th century*. Lviv: Akademichnyi ekspres [in Ukrainian].
- Boiko, Yu. (1996). At the crossroads, or some thoughts on contemporary art in Ukraine. *Suchasnist*, 9, 150—158 [in Ukrainian].
- Lozhkina, A. (2019). *Permanent revolution. Art of Ukraine of the 20th — early 21st centuries*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Vysheslavskyi, H. (2020). *Contemporary art of Ukraine — from underground to mainstream*. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2016). Legitimization of non-conformism: the process has started. *Art Ukraine*. Retrieved from: <https://artukraine.com.ua/a/legitimizaciya-nonkonformizmu--proces-pishov/> [in Ukrainian].
- Shumylovych, B. (2018). 1993 in Lviv: transgressions and aesthetic rituals of transition. *Zbruc*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/80025> [in Ukrainian].
- Protas, M. (2021). The crisis of Contemporary Art. *Grail of Science*, 8, 443—455. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.09.2021.84> [in Ukrainian].
- Protas, M. (2021). On the crisis of criticism and public art. *Suchasne mystetstvo*, 17, 195—208. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248451> [in Ukrainian].
- Zizek, S. (1993). *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Facos, A. (Ed.). (2018). *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. New York: MoMA.
- Forgacs, E. (2014). Between Local and Global: Double Bind and Double Challenge. Paper presented at the conference *East European Art Seen from a Global Perspective*. Lublin: Galeria Labirynt.
- Jarecka, D., Brende, J., & Jakobczyk, S. (Eds.). (1998). Some Remarks on the Art Criticism. In: J. Brende & S. Jakobczyk. *Culture in the Time of Transformation*. Poznan: WiS Publishers.
- (2020). +MSUM. *The international arteast 2000+ collection celebrates 20 years!* Retrieved from: <https://www.mg-lj.si/en/visit/2853/arteast2000plus/>.
- Babii, N. (2022). *Current cultural and artistic practices and processes of Western Ukraine at the end of the 20th — beginning of the 21st centuries: cultural dominants, forms of representation, perspectives*. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- (2016). Lviv of the late 1980s. *Mitec*. Retrieved from: <https://mitec.ua/lviv-kincja-1980-h-peredistorij/> [in Ukrainian].
- Kardash, N. (2018). The seventh window. The first segment. *Independent art of Ivano-Frankivsk. Nineties-twenties. Texts, visions, personae* (Рр. 23—24). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

Received: 12.06.2026

Accepted: 11.07.2026

Published: 23.09.2026